

*Григорий Палатников*

## **ФОРМИРОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В КУЛЬТУРЕ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ**

Рассматривая любой графический лист, относящийся к европейской изобразительной традиции, – это бесконечное множество произведений разных веков, стилей, национальных школ, от самых ранних, дошедших до нас средневековых иллюминаций религиозных книг и графических рисунков, имеющих самостоятельное значение, – можно заметить, что его отличает специфическая система изображения, уходящая своими корнями в архаическое искусство Средиземноморья и складывающаяся из открытых соотношений графического текста, нанесенного на изобразительную плоскость, и самого изобразительного пространства. При всех разночтениях в понимании графического листа и изобразительных средств выявляется единое родовое отличие – своеобразное отношение к пространству, присутствующее с самого начала европейской цивилизации и берущее начало в Эгейском мифе. Можно заметить, что этот ее визуальный язык обладает специфическим отличием от предшествующих ей восточных культур Египта и Междуречья.

Географическое положение эгейского мира, сформировавшее систему мышления и миропредставления, которая возникла на островах архипелага и побережья Пелопоннеса, порождает специфическое пространство и среду Эгейского мифа. Вся жизнь этого народа была соотнесена с масштабом моря, его беспредельным пространством и глубиной, навевающей представления о хаосе. Но в то же время – это мир, обладающий пластической соразмерностью с уходящей за горизонт цепочкой островов, зачастую видных от острова к острову, вполне обозримых и сомасштабных человеку (см.: [1]).

Мышление восточных народов сформировалось среди беспредельных равнин, а если они доходили до гор Ливии, Нубии, Синая, Газы, то горы эти, в любом случае, не велики и кажутся горами только по отношению к бескрайней равнине, которую надо было бы преодолеть, прежде чем к ним подойти.

В мировосприятии египтян не было структурированной по вертикали модели мира. Боги жили на земле, среди людей, души умерших отправлялись в загробное царство на Запад, с Востока на Запад двигалось Солнце и Луна. На западной стороне Нила находилась долина мертвых. Не было ни царства небесного, ни подземного мира, обиталища душ усопших. С Востока на Запад плыла ладья – перевозчик душ, и только вечный звездный шатер стоял над Египтом, храня его вечное время, поэтому и складывается представление о безмерном пространстве и

бесконечно длящегося времени. И Боги безмерны, – и их бытие, и явление не сомасштабно человеку. Восприятие Богов и людей, и окружающего пространства подобно гениальному чертежу, позволяющего коллективному «мы» мгновенно считывать этот замысел Создателя Вселенной. Поэтому искусство не субъективно-индивидуалистично. Даже на самых ранних стадиях, оно не отражает идею игры с пространством, его постоянную трансформацию. Оно есть выражение коллективного идеала, максимально направленного на ясность выражения идеи, и не допускающего иного толкования. Оно чрезмерно человечно, если несколько перефразировать Ортега-и-Гассета [2, с. 504].

Эта устойчивость восприятия коллективного «мы» породила столь раннее формирование канонических форм искусства. Вся система мировоззрения сознания была привязана к течению реки. Бесконечно протяженная река воплощалась у египтян в разных проявлениях в одном из вариантов «текстов пирамид» – богиня Нут – богиня Неба, она же небесная река, небесный Нил, по которому Солнце обтекает днем землю, а под землей есть другой – подземный Нил, по которому Солнце ночью движется в другую сторону. Все же вертикальность устройства Вселенной не нашла в мифах египтян того полного выражения, которое она получила в Эгейской, а затем и в Эллинской культурах. Координаты Север–Юг и Запад–Восток играли гораздо большее значение в сознании этого народа, недаром одно из главных божеств пантеона – Осирис – назывался первым на Западе. Насколько это является важным фактором, говорит то, что когда Египтяне увидели Евфрат, текущий с Севера на Юг, они назвали его «Перевернутой рекой».

Поэтому вертикали носили функции вех, членивших и отбивающих ритм течения времени. Бесконечно длинная река с ее периодическими разливами и ее долина, окруженная скалами, сформировали своеобразное ощущение времени, а это породило изобразительный язык, распластанный, тянущийся по горизонтали, пространство, подчиненное плоскости, которое можно мысленно продолжать до бесконечности: и вправо, и влево. Поэтому декор додинастических керамических изделий как носителей устойчивой архетипической системы мировоззрений – это бесконечно повторяющиеся горизонтальные полосы и расположенные цепью друг над другом сетчатые треугольники, и даже изображение охотника в окружении собак или волков на архаическом сосуде тоже уложено горизонтально в окружении сеток треугольной конфигурации, возможно, изображающих горы.

Анализируя самые ранние керамические изделия, найденные археологами, систему их декора, можно заметить, что с самого начала Эгейской культуры декор носит несколько иной характер, чем декор восточных цивилизаций – Египта и Междуречья. Это особое отношение

к изобразительному пространству: от линий, нанесенных, врезанных в поверхность кувшинов в определенном ритме, до абстрактного знака. Это говорит о большей степени свободы в интерпретации графических знаков и их смысловыражения. Географическая ли среда оказала свое влияние, или степень индивидуального восприятия была не столь зависима от коллективного «мы» восточных культур, но своеобразие налицо. Из этих самых простых элементов вырастает язык античной, а затем и всей европейской изобразительной культуры.

Если вычленим графические элементы как более простые и ясные, по сравнению с живописными, поддающиеся анализу, можно выявить специфические особенности, которыми будет оперировать европейская графика на протяжении последующих тысячелетий. Эти характерные черты – соотношение графического пространства и языка, отражающего соотношение пустоты и хаоса.

Хаос – структуро-порождающая субстанция, содержащая в себе возможность проявления и исчезновения мира. Дышащий хаос, шевелящийся, который с каждым выдохом выталкивает на поверхность протоидеи и протосубстанции, и с каждым вдохом поглощает их. Зев, зевало, прорва, бесконечная глубина и эта бесконечность уже содержит возможность структурированного Космоса и проявления действительного мира Богов (Гесиод). Хаос содержит и дает возможность проявиться пустоте, которая как бы всасывает в себя вещи; Демокрит говорит о впадении вещей в пустоту, пустота охватывает вещь, присваивает ее себе и это соотношение вещи и пустоты образует пространство.

На протяжении веков в египетском искусстве были периоды, когда ощущение цельной пространственной среды: ее живописных трансформаций и размытости, которую приобретают тела, поглощенные ею и одновременно формирующие эту среду, – было преобладающим. Несколько скульптурных голов, хранящихся в Археологическом музее Каира и относящихся к самому началу Древнего Царства, дают пример скульптуры, погруженной в пространственную среду. Они неопределенно и властно формируют окружающее пространство и как бы втекают в него, порождая вокруг себя мягкое обтекание среды и чисто чувственное переживание этих довольно крупных скульптурных объемов.

Пластическое чувство переживания пространства вспыхивает периодически и только в Тель-Амарском искусстве находит такое воплощение, которое делает его сопоставимым с искусством Эгейского мира. От черточек, знаков, сеток на керамике возникает идея проявления изобразительных элементов, формирующих язык прочтения пространства и пустоты. Оставленные линии на стенах лекифов и настенных росписях разительно отличаются по своим стилистическим особенностям от Египетских изображений. Изображения, замкнутые в своем контуре,

выражают объективизированное коллективное сознание общего «мы», уподобленные чертежу и не поддающиеся отрыву от закрепленной формы, не имеют возможности к игре с пространством и, тем самым, к пластическим трансформациям. Анна Ахматова как-то заметила, что красота кружева не в нитях, а в образованных ими пространственных отверстиях. Ведь пространство становится пространством, когда пустота предшествующая ему, становитсяместилищем вещей. Хаос порождает пустоту. Пустота становитсяместилищем пространства – проявляется текст. Линия, точка, пятно – любой графический элемент превращает пустоту места в чувственное ощущение пространства.

Функция языка – называние вещей. Названная вещь становится вещью людей. Линия, называющая вещь, как первоэлемент изображения отделяет бытие от небытия, выполняя роль первой черты, которой придается столь большое значение также и в китайском искусстве. При всем несходстве культур, единая архетипическая основа позволяет сравнивать эти явления – живопись южной школы Гохуа и европейский рисунок. В обоих случаях, первая черта служит духовным ориентиром формируемого пространства, наполняя его метафизическим смыслом, который ведет художника дальше, заставляя проявлять скрытые в пространстве листа идеи, готовые к воплощению. Первая линия задает архитектуру листа, создает оппозицию верха-низа, правого-левого.

Разделительная функция линии, начиная с первобытных «макарон» на стенах пещер, вероятно, является универсальным архетипическим элементом, присущим любой изобразительной культуре. Внесенная в регулярное изобразительное поле, она членит его на части, которые вступая во взаимоотношения между собой, проявляют текст. Возникает феномен: линия, называющая вещь, делает пространство листа говорящим, где разные части плоскости листа по отношению к линии звучат совершенно по-разному.

Рассматривая самые ранние графические знаки в изображениях на Эгейской керамике, можно почувствовать, что они в своей потенции содержат всю историю Европейской графики. Из нее вырастают две линии, линии, находящие свое максимальное выражение в графическом наследии Рембрандта – Пикассо и Леонардо – Дали. Рассматривая графические листы этих мастеров, зритель интуитивно чувствует и может соотнести ясные формообразующие элементы с пространством, которое они порождают. Незаконченные части листа, пустоты становятся пространством, и при этом находящиеся рядом и непрерывно вступающие с ними в пластические отношения хаосообразные элементы невероятно усиливают эмоциональное воздействие произведения. Эти хаотические части графического текста вовлекают зрителя в процесс

творения, происходит многократное умножение смысла изобразительного языка. Эта поверхность, покрытая случайными элементами, все время хранит воспоминание о большом, великом «Хаосе», порождающем и поглощающем, хранящем в себе бесконечное множество не проявленных текстов.

И если сопоставить наследие этих мастеров с категориями хаоса, пустоты, пространства, времени, то становится ясно, какое основное формообразующее значение имеют пустота, хаос, пространство и собственно сам изобразительный текст в мышлении художников, проявивших два основных принципа творческого мышления и формообразования.

Из всего бескрайнего графического наследия европейской традиции мы выделяем две основные линии поиска, связанных единой генетической творческой связью. Эта связь базируется на общем подходе к изобразительному тексту и пространству. Из текстового анализа рисунков и гравюр, начиная с редчайших дошедших до нас листов раннего Средневековья до произведений классического авангарда, ясно прослеживается линия творческого поиска, идущая от Рембрандта к Пикассо, и линия, идущая от Леонардо к Дали.

Возникает вопрос: почему линия Рембрандт – Пикассо составляет пластическо-культурную оппозицию линии Леонардо – Дали. Мастера Возрождения блестяще рисовали и до Рембрандта. О графическом наследии Рафаэля и Микеланджело написаны многотомные исследования, а прекрасные листы голландской школы хранятся в графических кабинетах крупнейших музеев мира. Впитав всю предшествующую культуру рисунка, Рембрандт, благодаря своей исключительной гениальности, как никто до него своим графическим творчеством впервые преодолел оппозицию «пишу – рисую» в европейской традиции.

Каждое касание бумаги носит характер нанесения смыслового знака, части изобразительного текста. Любое движение руки творит изобразительный иероглиф, и в этом отношении он стоит совершенно обособленно в истории графического искусства. Творческими наследниками великого голландского мастера стали Ф. Гойя, О. Домье, Э. Делакруа, В. Ван-Гог и, наконец, классик авангарда – П. Пикассо. В творчестве этих художников принципы рисования Рембрандта нашли свое полное продолжение.

Рембрандт, в силу того, что он не получил систематического художественного образования и самостоятельно учился всю жизнь, творчески перерабатывая наследие великих итальянских мастеров, с которыми он был знаком в основном по репродукционным гравюрам 15–17 веков, был свободен от психологического террора окружающей художественной среды, которая неминуемо держала бы его в рамках

традиции, живи он в Италии.

Поэтому, будучи независимым в своих художественных пристрастиях и обладая абсолютным художественным чутьем к проявлению архетипа, Рембрандт уловил идущую от средиземноморского искусства тягу к незамкнутому пространству, насыщенному бесконечным смыслопорождением, и вытекающим из него пластическим метафорам, выраженным языком графического текста (см: [3]).

Пикассо, так же, как Рембрандт, обладал способностью превращать в графический знак все, что бы он ни изображал. Он вырос и провел жизнь в Средиземноморской среде, с юности он впитал дух древней Иберийской культуры, рисунки и офорты Рембрандта были для него мерой, с которой он всю жизнь соотносил свое графическое творчество. Ему, как и великому голландцу, была присуща способность превращать свою автобиографию в сжатую графическую стенограмму, но ко всему великий испанский мастер был андалузец. В нем жила генетическая память маврских ювелиров и зодчих. Две разные по духу, но связанные со средиземноморьем культуры жили в этом человеке. Склонность к нескончаемой вязи арабского алфавита, построенного на многократном переплетении линейных ритмов, дала право В. Беку высказать мысль «Он скорее латинянин по духу и скорее араб по ритму». Эти стилистические особенности и делают линию Рембрандт – Пикассо столь явной и ощутимой. Линия Леонардо – Дали берет начало в парадоксальности конструирования графического знака, в пластической загадке и аналитической трансформации вещей в новую загадку в изобразительном поле. Это изображения, вычлененные из пространства, – насколько можно вычленишь из изобразительного пространства любой след человеческой руки, лишив его смысловых контекстных связей, сложив по-новому, но, оставаясь в той же идее, получать при этом совершенно новые смыслы.

В данном случае искусство направлено не столько на переживание пространства, а сколько на конструирование новых пространств и новых парадоксальных смыслов, порождаемых обращением к некоему ребусу, кроссворду, который нужно разгадать. При этом надо помнить, что эгейский народ был народом живописного виденья, в отличие от пришедших им на смену ахейцев, у которых мировосприятие было скульптурным, здесь живописная традиция ощущения мира развилась из самого раннего декора керамики. Это ощущение непрерывного изобразительного пространства наполненного протяженными перетеканиями одного цветового качества в другое. Поскольку графические элементы при всей их самостоятельности несут функцию «костяка» живописи, они обособляются в знак при завершенной полноте

смысла.

В эгейской керамике стиля «Комарес» изображение подчинено изобразительной плоскости и построено на неглубоком освоении пространства, где геометризация элементов изображения и его знаковый смысл порождают ощущение преддвижения: вот-вот эти подводные твари зашевелиятся, – и невольно вспоминается чарующая сила знака, погруженного в белое пространство листа Пикассо. И тогда, кроме беспредельного моря, соразмерности островов и вертикалей гор Пелопонесса, выступает еще один, может быть, важнейший фактор, присущий всему Средиземноморскому искусству – Солнце! Заливающий все поток света порождает мощнейшую светотень, формирующую восприятие. Поэтому искусство приобретает качество бескомпромисности и мощности формообразования. Свет, заливающий открытое пространство египетской архитектуры: пирамиды, дворы солнечных храмов, дороги процессий, – и только узкими лучами проникающий в полумрак пространства, сформированного лесом колонн заупокойных храмов – как разительно этот свет отличается от света эгейского мира. Мира, породившего впоследствии Аполлона и Диониса, которые при всем своем различии – боги живых. Как разительно они отличаются от богов мертвых Древнего Египта.

Лежащее в основе эллинского мировосприятия эгейское искусство на протяжении веков отличалось способностью легко адаптировать любые пластические идеи, пришедшие с Востока. Если сравнить самые ранние артефакты эгейского мира с завершенным в своем развитии древнеегипетским искусством, то ясно видно, что в эгейском искусстве заложен заряд экспансии, и связано это с пластической наполненностью переживания пространства – это искусство живых.

1. Колпинский Ю. Д. Искусство Эгейского мира и древней Греции.– М.: Искусство, 1970.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства.– М.: Радуга, 1991.
3. Флекель М. Великие мастера рисунка. Рембрандт. Гойя. Домье.– М.: Искусство, 1974.